JĘZYKI ORIENTALNE W PRZEKŁADZIE— KONFERENCJA
ORIENTAL LANGUAGES IN TRANSLATION — CONFERENCE
Kraków, 20–21 maja/May 2002

KRZYSZTOF OLSZEWSKI

Metafory „odbicia w wodzie" jako klucz do odczytania *Pamiętnika z Tosy* Ki no Tsurayukiego

Kreowanie fikcji literackiej w utworze a problem przekładu[1]

Uniwersytet Jagielloński

「手に掬ぶ
水に宿れる
月影の
あるかなきかの
世にこそありけれ。」

Księżyc, co mieszka w wodzie,
Nabieram w dłonie
Odbicie jego
To jest, to niknie znowu –
Świat, w którym przyszło mi żyć.
(Ki no Tsurayuki, testament poetycki[2])

---

[1] Artykuł ten został napisany w ramach projektu badawczego nr 5 H01C 053 21 pt. „Nowatorstwo twórczości Ki no Tsurayukiego na tle procesu historycznoliterackiego w literaturze japońskiej I poł. X wieku — studia nad rolą poety w formowaniu *kokufū bunka* (kultury narodowej)", finansowanego przez Komitet Badań Naukowych w latach 2001-2002.

[2] Transkrypcja: *Te ni musubu / mizu ni yadoreru / tsukikage no / aru ka naki ka no / yo ni koso arikere*. Wiersz ten zamieszczony został pod numerem 878 w prywatnej antologii poezji Ki no Tsurayukiego — 『貫之集』 *Tsurayukishū* (*Zbiór Tsurayukiego*). Opatrzony przez kompilatorów antologii następującym komentarzem*kotobagaki*:
「世中心ぼそくおぼえつねの心地もせざりければ・源公忠朝臣のもとにこの歌をなむ詠みてやりける・このあひだに病重くなりにけり」 *Yonaka kokorobosoku oboe tsune no kokochi mo sezarikereba, Minamoto no Kimitada ason no moto ni kono uta o namu yomite yarikeru, kono aida ni yamai omoku narinikeri* (*W ciężkiej chorobie, w dodatku będąc przygnębionym sprawami tego świata, [Tsurayuki] ułożył dla Minamoto no Kimitada taką pieśń*), utwór ten uważany jest za tzw. 辞世 *jisei* — testament poetycki Tsurayukiego. Por.: 平安私家集・詠歌年代順による平安朝新編私家集 *Heian shikashū. Eika nendaijun ni yoru Heianchō shimpen shikashū* (*Prywatne antologie poezji z okresu Heian. Antologie poezji z okresu Heian w porządku chronologicznym*), http://member.nifty.ne.jp/sigeta/Heian.html, administracja: Shigeta Satomi, odczyt ze strony www: 17 IX 2002.

W niniejszym artykule przyjęto jako obowiązującą zasadę podawania wszystkich japońskich i chińskich cytatów, oraz imion własnych zarówno w zapisie oryginalnym (ideograficznym), jak i w transkrypcji opatrzonej tłumaczeniem. Odnośnie do transkrypcji pominięto jeszcze dzisiaj sporne kwestie fonologii historycznej i zastosowano współczesne, standardowe systemy zapisu, mianowicie: transkrypcję Hepburna dla japońskiego oraz chińską transkrypcję 拼音 *pīnyīn* (z zaznaczeniem tonacji według standardowej wymowy mandaryńskiej, *pǔtōnghuà*). Jedyny wyjątek od powyższych zasad

W niniejszym artykule autor podejmuje próbę nowego odczytania jednego z najważniejszych dzieł literatury japońskiej z wczesnego okresu Heian (IX–X w.) — *Pamiętnika z Tosy* (*Tosa nikki*) autorstwa Ki no Tsurayukiego (872–945) w kontekście ogromnych przemian kulturowych, jakie zachodziły w Japonii na przełomie IX i X w. Na podstawie analizy fragmentu tekstu — zapisku zamieszczonego pod datą: „17 dzień 1 miesiąca" — pokazane zostaną specyficzne dla Tsurayukiego środki kreowania fikcji literackiej w omawianym utworze i wiążące się z tym faktem trudności translatologiczne. Autor artykułu, dokonując polskiego przekładu *Pamiętnika z Tosy*, z powodu wyjątkowo złożonej struktury tego dzieła (które nadal wywołuje liczne spory na temat jego przynależności gatunkowej) stawał niejednokrotnie w obliczu trudności ekstremalnych — porównianie dwóch przekładów omawianego fragmentu: angielskiego[3] i polskiego[4] ma za zadanie ukazać niektóre z tych trudności.

Przełom IX i X w., kiedy żył i tworzył Ki no Tsurayuki, to jednocześnie jeden z najwspanialszych okresów w dziejach cywilizacji i kultury japońskiej — czasy świetności kultury dworskiej i rozkwitu nowej stolicy — Heiankyō. Młodość poety przypadła jednak również na moment upadku dynastii Tang w Chinach, które od przeszło dwóch wieków były dla młodego państwa Yamato niedoścignionym wzorcem do naśladowania w zakresie cywilizacji, kultury, sztuki (w szczególności poezji) czy wreszcie etyki konfucjańskiej i buddyzmu. Japoński dwór wysłał w latach 600–838 łącznie siedemnaście[5] oficjalnych poselstw do stolicy imperium Tangów, 長安 Cháng'ānu, nie licząc śmiałków, którzy samodzielnie podejmowali ryzyko niebezpiecznej podróży przez Morze Wschodniochińskie. Z arystokratami i dworzanami podróżowały całe rzesze mnichów buddyjskich czy artystów, głównie poetów, rzeźbiarzy oraz malarzy, którzy potem, po powrocie do Heiankyō, dokonywali twórczej adaptacji chińskich wzorców kulturowych na grunt japoński. Apogeum wpływów chińskich w sferze kultury i sztuki japońskiej obserwujemy za czasów panowania „trzech uczonych cesarzy": 嵯峨天皇 Saga (809–823), 淳和天皇 Junna (823–833) i 仁明天皇 Nimmyō (833–850). Jednak w drugiej połowie IX w. i na początku X Japonia zaczęła stopniowo odchodzić od naśladowania chińskich kanonów estetycznych — arystokraci z Heiankyō coraz bardziej doceniali wagę rodzimej kultury, a w szczególności w sferze literatury zauważali piękno rodzimej poezji *waka*, która — również za sprawą Tsurayukiego i pozostałych redaktorów antologii *Kokin wakashū* — z „komnat kochanków" wyprowadzona została na wyżyny literatury, aby na zawsze już należeć do

---

polega na zapisywaniu japońskich dyftongów niezgodnie ze współczesną wymową, ale w postaci jeszcze sprzed kontrakcji (czyli jako dwie mory, np. けふ 'dzisiaj' transkrybowane jest jako *keu*, a nie *kyō*). Wszystkie przekłady z oryginałów japońskich i chińskich cytowane w niniejszej pracy — o ile nie zaznaczono inaczej — zostały sporządzone przez autora artykułu.

[3] Ki no Tsurayuki, *A Tosa Journal*, [w:] *Classical Japanese Prose. An Anthology*, compiled and ed. by H. Craig McCullough, Stanford 1990, 73–102.

[4] Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tosy*, przekład, komentarz, posłowie K. Olszewski, „Japonica" 2000, 15, 15/2002, 143–179.

[5] Osiemnasta z kolei misja w 894 r., na czele której stanęli 菅原道真 Sugawara no Michizane (845–903) i 紀長谷雄 Ki no Haseo (845–912) — najwybitniejsi sinolodzy ówczesnych czasów, została wstrzymana z powodu upadku dynastii i braku stabilności w Chinach.

kanonu literackiego Yamato. „Nawet, jeśli nasza epoka odejdzie, wszystko przeminie, a po radościach nadejdą smutki, to przecież poezja pozostanie" — pisał Ki no Tsurayuki w *Kanajo*, manifeście głoszącym apoteozę rodzimej poezji i rodzimej kultury[6].

Tsurayuki był niewątpliwie artystą z pogranicza dwóch epok. Poeta debiutował w okresie, gdy kończyła się ponad dwustuletnia epoka sinizacji kultury japońskiej. Już w pierwszych wierszach — a zwłaszcza w manifeście nowej poetyki *Kanajo* — Ki no Tsurayuki dawał dowody swojej głębokiej świadomości kulturotwórczej i całe późniejsze swoje życie artystyczne poświęcił wprowadzaniu japońskiej poezji *waka* na wyżyny literatury. Po prawie trzydziestoletniej karierze poety dworskiego (w tym czasie artysta uczestniczył lub był arbitrem w wielu turniejach poetyckich, ozdabiał swoimi utworami parawany dla rodziny cesarskiej czy najważniejszych świątyń w Heiankyō), Ki no Tsurayuki zostaje mianowany w 930 r. gubernatorem prowincji Tosa na południu wyspy Sikoku i udaje się na prawie pięcioletnią służbę. Lata te artysta traktuje nie tylko jako wygnanie na najdalszy kraniec ówczesnego kraju Yamato, w Tosie ponadto traci córkę i dosięga go wiadomość o śmierci jego mecenasa, ukochanego cesarza Daigo. Po powrocie w 935 r. do Heiankyō Tsurayuki boleśnie zdaje sobie sprawę, że sytuacja na dworze uległa diametralnej zmianie — nie jest już zapraszany do wpływowych salonów czy na turnieje poezji. Czując się usuniętym z życia artystycznego stolicy, w krótkim czasie napisał *Tosa nikki* (*Pamiętnik z Tosy*) — utwór będący pamiętnikarskim zapisem 55 dni podróży powrotnej z Tosy. Jest to pierwszy japoński dziennik, napisany żywą japońszczyzną i pismem sylabicznym *kana*, podczas gdy ówczesne normy wymagały od mężczyzn pisania po chińsku. Tsurayuki — by móc pisać w żywym języku mówionym — świadomie zrezygnował z narracji w 1. osobie, wprowadzając narratora-kobietę, którym miała być fikcyjna dama dworu z jego orszaku[7]. Oprócz czysto faktograficznej warstwy fabularnej artysta wplótł w narrację utworu 58 wierszy *waka* wraz z bardzo lirycznymi komentarzami, wzorowanymi na komentarzach *kotobagaki*, poprzedzających wiersze w oficjalnych cesarskich antologiach poezji.

Poniższa analiza pokazuje strategie intertekstualne, zastosowane przez Ki no Tsurayukiego w jednym z najbardziej poetyckich fragmentów *Pamiętnika z Tosy* —

---

[6] Oryginalny tekst:
「たとひ時うつり事さりたのしみかなしびゆきかふともこのうたのもじあるをや」 *Tatoi toki utsuri koto sari tanoshimi kanashibi yukikau to mo kono no uta no moji aru wo ya*. Przekład za: Ki no Tsurayuki, *Kanajo, czyli przedmowa do „Kokinshū"*, tłum K. Olszewski, „Japonica" 2000, 13, 159–178.

[7] Autotematyczny wstęp do *Pamiętnika*:
「男もすなる日記といふものを・女もしてみむとてするなり。」 *Otoko mo su naru nikki to iu mono o, onna mo shite mimu tote suru nari* (*Powiadają, że pamiętniki — czy jak je tam zwą — piszą tylko mężczyźni, lecz oto i ja postanowiłam spróbować*), wraz z zakończeniem utworu: 「とまれかうまれ・疾く破りてむ。」 *Tomare ka umare, toku yaritemu* (*Tak czy inaczej, podrę to jak najszybciej*) stanowi swoistą klamrę, podkreślającą umowność konwencji faktograficznego dziennika i jego fikcyjność.

zapisku datowanym 17 dni 1 miesiąca. Oto tekst omawianego fragmentu wraz z jego transkrypcją[8]:

「曇れる雲なくなりて、暁月夜いともおもしろければ、船を出だして漕ぎゆく。この間に、雲の上も海の底も、同じごとくになむありける。むべも、昔の男は、「棹は穿つ波の上の月を。船は圧ふ海のうちの天を」とはいひけむ。聞きざれに聞けるなり。また、或人のよめる歌、

水底の月の上より漕ぐ船のさをにさはるはかつらなるらし

これを聞きて、或人のまたよめる、

影見れば波の底なるひさかたの空漕ぎ渡るわれぞわびしき

かくいふ間に、夜やうやく明けゆくに、楫取りら、「黒き雲にはかに出で来ぬ。風吹きぬべし。御船返してむ」といひて、船帰る。この間に雨降りぬ。いとわびし。」

> Kumoreru komu nakunarite, akatsukizukuyo ito mo omoshirokereba, fune o idashite kogiyuku. Kono aida ni, kumo no ue mo umi no soko mo, onaji gotoku ni namu arikeru. Mubemo, mukashi no otoko wa, „sao wa ugatsu nami no ue no tsuki o. Fune wa osou umi no uchi no sora o" to wa iikemu. Kikizareni kikeru nari. Mata, aru hito no yomeru uta,
>
> Minasoko no tsuki no ue yori kogu fune no sao ni sawaru wa katsura naru rashi
>
> kore o kikite, aru hito no mata yomeru,
>
> Kage mireba nami no soko naru hisakata no sora kogiwataru ware zo wabishiki
>
> kaku iu aida ni, yo yōyaku akeyuku ni, kajitorira, „kuroki kumo niwakani idekinu. Kaze fukinu beshi. Mifune kaeshitemu" to iite, fune kaeru. Kono aida ni ame furinu. Ito wabishi.

Artyzm i świadomość kulturotwórcza Tsurayukiego przejawiły się na wszystkich poziomach dzieła literackiego: od kwestii językowych (widocznych w wyborze rodzimej japońszczyzny vs tzw. 漢文訓読 *kambun kundoku* — hybrydy sinojapońskie) poprzez stylistykę (tutaj mamy do czynienia ze świadomą stylizacją na prozę chińskojęzyczną czy też w pewnych partiach utworu — na język kobiet służących na dworze), metaforykę wierszy (głównie poprzez nawiązania intertekstualne do poezji Tangowskiej i ogólnie — do całej chińskiej tradycji literackiej) aż po świadomą i konsekwentnie podtrzymywaną przez cały utwór konstrukcję narratora kobiety[9].

---

[8] Podstawę niniejszej analizy stanowiło następujące wydanie: 紀貫之「土佐日記」 Ki no Tsurayuki, *Tosa nikki* (*Pamiętnik z Tosy*), [w:] *Nihon koten bungaku zenshū* [Pełne wydanie klasycznej literatury japońskiej], t. 9, Tokio 1973, 29–68.

W *Załączniku 1* zamieszczone zostały dwa przekłady powyższego fragmentu: angielski (cyt. za: Ki no Tsurayuki, *A Tosa Journal*, [w:] *Classical Japanese Prose. An Anthology*, op. cit., 73–102) i polski (cyt. za: Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tosy*, przekład, komentarz, posłowie K. Olszewski, op. cit.) w celu porównawczego ukazania sposobów rozwiązywania przedstawionych w dalszym ciągu pracy trudności przekładowych.

[9] Tylko w przypadku dwóch utworów z całego niezwykle szerokiego nurtu literatury pamiętnikarskiej w epoce Heian nie został zachowany — posługując się terminologią Lejeune'a (por.: P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty" 1975, nr 5, 31–49) — pakt autobiograficzny, wymagający narratora w 1. osobie, tożsamego z autorem dzieła. Tsurayuki w *Pamiętniku z Tosy* zerwał ów pakt, wprowadzając narratora kobietę, przy zachowaniu narracji w 1. osobie. Natomiast poetka Izumi

Po krótkim, czysto faktograficznym wstępie: *Kumoreru kumo nakunarite, akatsukizukuyo ito omoshirokereba, fune o idashite kogiyuku* (*Chmury, które zakrywały niebo, rozpłynęły się. Księżycowa noc jest zadziwiająco piękna i wiosłując, wypływają na pełne morze*)[10], następuje zdanie wyznaczające perspektywę odczytania całego analizowanego fragmentu: *Kono aida ni, kumo no ue mo umi no soko mo, onaji gotoku ni namu arikeru* (*Patrz! Firmament i dno morskie jakby zlały się w jedno*). Ramę temporalną tego zdania wyznacza, z jednej strony, początkowy okolicznik czasu: この間に *kono aida ni* 'w tym czasie' — sytuujący wcześniejsze, faktograficzne wprowadzenie w pozycji tła rozpoczynającego się, pogłębionego lirycznego opisu[11].

Płaszczyzną porównania — *tertium comparationis* — jest w omawianym obrazie tafla wody, najbardziej niestałe i ulotne lustro na świecie. Właśnie dzięki odbiciu w wodzie możliwe było porównanie dna morskiego (a właściwie pozornego obrazu nieba, odbijającego się w lustrze wody) z prawdziwym firmamentem, rozpiętym nad głowami podróżnych[12]. Jednocześnie ulotność tego zwierciadła, które może zostać

Shikibu, żyjąca na przełomie X i XI w., w swoim dzienniku wprowadziła fikcyjnego narratora w 3. osobie, określanego mianem ある女 *aru onna* 'pewna/jakaś kobieta'.

[10] Jak zauważa Takei Mutsuo, te suche, krótkie i czysto faktograficzne wprowadzenia wzorowane były właśnie na dziennikach pisanych po chińsku, ale można zauważyć w wielu miejscach *Pamiętnika z Tosy*, że stanowiły one dla Tsurayukiego tylko pretekst do późniejszego, bardzo lirycznego konstruowania sceny w poszczególnych zapiskach dziennych. Por.: 武井睦雄「土佐日記作成の過程とその依拠する資料の構成について」 Takei Mutsuo, *'Tosa nikki' sakusei no katei to sono ikyo suru shiryō no kōsei ni tsuite* (*Proces tworzenia „Pamiętnika z Tosy" a struktura historycznych materiałów dowodowych*), [w:] *Nihongo kenkyū shoryōiki no shiten*, t. 2, Tokio 1996, 187–204.

[11] Jest rzeczą charakterystyczną, iż na styku dwóch omówionych powyżej płaszczyzn kształtowania narracji w obrębie danego zapisku dziennego, czyli faktograficznego opisu i lirycznego komentarza do wierszy, Tsurayuki chętnie posługiwał się językiem bogatym w sinizmy (jakby chcąc podkreślić miejsca zespolenia dwóch diametralnie różnych stylów), gdy tymczasem wiersze i komentarze do nich pisane są już prawie czystą japońszczyzną. W powyższym zdaniu obserwujemy dwa takie wtręty obcojęzyczne: wyrażenie *kono aida ni* należało w epoce Tsurayukiego do rejestru zwanego *hentai kambun* („zdeformowane frazy chińskie") — były to całe frazy lub nawet zdania chińskie, które na Archipelagu ulegały japonizacji (polegającej m.in. na zmianie szyku, dodawaniu japońskich morfemów fleksyjnych itp.) i później mogły być odczytane tylko po japońsku, w konwencji *kun'yomi* (czyli glosami). Natomiast wyrażenie *gotoku ni* 'tak, jak; podobnie' należało do rejestru *kambun kundoku* („frazy chińskie odczytywane glosami"), w którym nie było wcześniejszego etapu japonizacji stylistycznej — całe frazy chińskie odczytywane były po prostu za pomocą glos japońskich i w tej postaci brzmieniowej funkcjonowały w ówczesnej literaturze. Należy również pamiętać, że wyrażenia z rejestru *kambun kundoku* posiadały z reguły swoje rdzennie japońskie odpowiedniki — w tym przypadku odpowiednikiem *gotoku ni* było *yō ni nari* 'podobne do'.

[12] Powyższe zdanie może być interpretowane w innej jeszcze, szerszej perspektywie. Z jednej strony mianowicie — jak zaświadcza *Kogo daijiten* — wyrażenie *kumo no ue* 'firmament, niebo nad chmurami' funkcjonowało w epoce Tsurayukiego również jako metaforyczne określenie cesarza i jego rodziny. Z uwagi na to, iż cały *Pamiętnik z Tosy* jest zapisem nostalgii i tęsknoty za stolicą, taka aluzja wydaje się w pełni uzasadniona. Por.: 「古語大辞典」 *Kogo daijiten* (*Wielki słownik języka starojapońskiego*), red. Nakada Norio, Tokio 1989, 521.

Z drugiej strony widać tutaj wyraźną aluzję intertekstualną do znanego wiersza chińskiego poety z czasów dynastii Tang, Lǐ Bái (701–762), zatytułowanego 「月下獨酌」 *Yuèxià dúzhuó* (*Pijąc samotnie do księżyca*). Podmiot liryczny u Lǐ Bái'a zaprasza Księżyc (czy też jego odbicie w czarce) na

zmącone każdym ruchem wiosła, tak dobrze oddaje na płaszczyźnie obrazowania jedną z najważniejszych koncepcji buddyzmu ezoterycznego — 無常観 *mujōkan*, czyli poglądu o niestałości świata[13]. Jednak należy wspomnieć o jeszcze jednej płaszczyźnie, poprzez którą myśl buddyjska mogła i z pewnością w dużym stopniu przenikała do ówczesnej literatury japońskiej. Tą płaszczyzną było malarstwo parawanowe — 屏風 *byōbu*, które łączyło w sobie obrazy i — będące poetyckim komentarzem do tychże obrazów — wiersze *waka*. To właśnie poprzez 屏風歌 *byōbuuta* 'pieśni na parawanach' do metaforyki poezji japońskiej z wczesnego okresu Heian przeniknęły rozwiązania artystyczne pojawiające się w ówczesnym malarstwie japońskim, inspirowanym myślą buddyzmu ezoterycznego. Chodzi tutaj przede wszystkim o swoistą ulotność, nierzeczywistość krajobrazu na parawanach, składającego się z prawdziwych, występujących w rzeczywistości elementów, ale nigdy niepojawiających się wzajemnie w takim połączeniu, jak na malowidle (np. żuraw na sośnie, wistaria oplatająca drzewa wiśni itp.), a także o brak pewnej nadrzędnej perspektywy, organizującej układ całego parawanu.

Dalszy fragment tekstu jest kluczowy do zrozumienia stosowanych przez Tsurayukiego — w stosunku do chińskiej spuścizny literackiej — strategii intertekstualnych: *Mubemo, mukashi no otoko wa, „sao wa ugatsu nami no ue no tsuki o. Fune wa osou umi no uchi no sora o" to wa iikemu. Kikizareni kikeru nari.* (*W dawnych czasach pewien człowiek napisał ponoć: „Wiosło przebija księżyc na grzbietach fal, statek wpycha niebo pod wodę". Lecz słyszałam te słowa tylko przelotnie, nie pamiętam gdzie*). Określenie 昔の男 *mukashi no otoko* 'człowiek [żyjący] w dawnych czasach' stanowi aluzję do 賈島 Jiă Dăo (788–843), tworzącego

---

wspólną biesiadę słowami: 「花間一壺酒　獨酌無相親　舉盃邀明月　對影成三人」 *Huājiān yīhú jiŭ/ dúzhuó wú xiāngqīn/ jŭbēi yāo míngyuè/ duìyǐng chéng sānrén* (*Wśród wonnych kwiatów, pysznym starym winem/ Bez towarzyszy sam się dzisiaj poję/ I wznoszę czarkę, Księżyc zapraszając/ Chodźże! Wraz z Cieniem będzie nas już troje*). Por.: 松浦友久「李白詩選」 *Ri Haku shisen* [*Antologia wierszy Lĭ Bái'a*], [red.] Matsuura Tomohisa, Iwanami shoten, Tokio 2001, 221–222. W tym kontekście warto też wspomnieć o legendzie na temat śmierci Lĭ Bái'a, która głosiła, iż poeta utonął w rzece, próbując złapać własne odbicie w tafli wody. Metafory odbicia i sposób obrazowania oparty na nich były więc popularne już w poezji Tangowskiej, jednakże — jak zostanie to pokazane w tej pracy — Tsurayuki nadał symbolice odbicia w swojej poezji zupełnie nowy wymiar.

[13] Japoński termin 無常 *mujō* jest kalką językową (zapożyczoną przez język chiński— por. chiń. *wúcháng* 'ts.') sanskryckiego pojęcia buddyjskiego *anitya* 'niestałość'. Idea ta pierwotnie wyrażała przekonanie o niestałości wszystkich elementów otaczającego świata, o ciągłym ich ruchu i przemianach. Jednak w Japonii poglądy buddyjskie uległy pewnej deformacji, nabierając odcienia znaczeniowego swoistej krótkotrwałości czy nawet ulotności ludzkiego życia i całego świata. Jednym z pierwszych potwierdzonych źródeł funkcjonowania tego pojęcia w tym właśnie odcieniu znaczeniowym już we wczesnej epoce Heian jest pochodzący z IX w. znany starojapoński akrostych: 「伊呂波歌」 *Iroha uta* (*Pieśń Iroha*). Oto treść wiersza:
「色は匂へど散りぬるを**我が世誰ぞ常ならぬ**有爲の奥山今日越えて浅き夢見じ酔ひもせず」 [podkreślenie K. O.] *Iro wa nioedo chirinuru wo,* ***wa ga yo tare zo tsune naranu*** *ui no okuyama keu koete asaki yume miji wei mo sezu* (*Choć kwiaty mienią się kolorami, jednak wkrótce opadną,* ***więc któż z nas jest wieczny na tym świecie?*** *Przekraczając dzisiaj odległe szczyty karmy, nie chcę śnić płytkich snów, ani upijać się winem*). Wyrażenie 常ならぬ *tsune naranu* 'nie być wiecznym' w powyższym wierszu jest właśnie zjaponizowanym odczytaniem (*kambun kundoku*) chińskiego 無常 *wúcháng*.

w czasach dynastii Tang. Ki no Tsurayuki parafrazuje w *Pamiętniku* fragment wiersza Jiă Dăo, aby pokazać swój stosunek do chińskiej poetyki i sposobów obrazowania, wykorzystywanych w poezji Tangowskiej. Oto fragment oryginalnego wiersza chińskiego, do którego odwołuje się Tsurayuki:

「棹穿波底月、船圧水中天」[14]

Natomiast w *Pamiętniku z Tosy* fragment tego utworu zacytowany został w konwencji stylistycznej zwanej 漢文訓読 *kambun kundoku*, polegającej na odczytywaniu chińskich ideogramów za pomocą odpowiadających im semantycznie słów rdzennie japońskich (czyli odczytywaniu glosami) oraz na dodaniu japońskich sufiksów aglutynacyjnych, będących wykładnikami funkcji syntaktycznych. W *kambun kundoku* zachowywano jednak konsekwentnie chiński szyk zdania[15].

Jednak w omawianym fragmencie Tsurayuki dokonuje jednocześnie parafrazy cytowanego utworu — u Jiă Dăo wiosło przebija Księżyc, znajdujący się pod falami (dosł. 'na dnie fal' — 波底月 *bō dĭ yuè*), natomiast w *Pamiętniku z Tosy* Księżyc umieszczony jest na falach (dosł. 'na górze fal', co może też oznaczać 'nad falami' — 波の上の月 *nami no ue no tsuki*). W wierszu chińskim obrazowanie ma swoją wewnętrzną logikę — poeta przyjmuje obraz pozorny (odbicie w wodzie) za rzeczywistość. Natomiast japońska parafraza już tę logikę zatraca i jedyną funkcją tej strategii intertekstualnej jest czysto metatekstowe potwierdzanie fikcyjności narratora (i w konsekwencji — całej narracji *Pamiętnika*). Ta niepozorna zmiana w metaforyce wiersza w połączeniu ze słowami, którymi narrator *Pamiętnika* wprowadził ów cytat: 聞きざれに聞けるなり *Kikizareni kikeru nari* (*słyszałam to przelotnie, nie pamiętam, gdzie*), ma na celu bowiem uzasadnienie wobec czytelnika literackiej konstrukcji fikcyjnego narratora — kobieta w ówczesnej Japonii prawie nigdy nie była kształcona w zakresie klasycznej poezji chińskiej, stąd też musiała usłyszeć wiersz Jiă Dăo tylko przelotnie i zafałszowała cytat.

Powyższy fragment stanowił jednak dla Tsurayukiego punkt wyjścia do drugiej, odmiennej stylistycznie części analizowanego zapisku dziennego, w której zamieszczone zostały dwa wiersze *waka* stanowiące parafrazy utworu Jiă Dăo. Pierwszy z wierszy recytuje ある人 *aru hito* 'pewien/jakiś człowiek' (trzeba pamiętać, że wierszom z tak określonym wewnątrztekstowym autorem kompilatorzy późniejszych antologii bezspornie przynali autorstwo samego Ki no Tsurayukiego):

---

[14] Transkrypcja: *Daò chuān bō dĭ yuè chuán yā shuĭ zhōng tiān*. Tłumaczenie: *Wiosło przebija księżyc na dnie fal, statek naciska na podwodne niebo*. Por.: Matsumura Seiichi [red], op. cit., 44.

[15] Gdyby dokonać przekładu wiersza Jiă Dăo na czysty klasyczny japoński, cytat ten brzmiałby: 「棹は波の上にある月を穿てり・船は海の中にある空を圧へり。」 *Sao wa nami no ue ni aru tsuki o ugateri. Fune wa umi no naka ni aru sora o osoeri*. Widać więc wyraźnie, że stylistyka *kambun kundoku* narzucała nie tylko odczytanie tekstu glosami, przy zachowanym chińskim szyku zdania. Tekst w stylu *kambun kundoku* pozbawiony był dodatkowo wykładników — tak charakterystycznych dla języka starojapońskiego — kategorii gramatycznych, jak np. aspekt (w tym wypadku aspekt progresywny, wyrażany przez sufiks *-ri*), czas czy honoryfikatywność.

「水底の月の上より漕ぐ船の棹にさはるはかつらなるらし」

> *Minasoko no tsuki no ue yori kogu fune no sao ni sawaru wa katsura naru rashi (Płyniemy po księżycu, / Co spod fal błyska. / Gałęzie cynamonowca, / Który na nim rośnie, / O wiosła nasze haczą).*

Tsurayuki idzie tutaj znacznie dalej w obrazowaniu w porównaniu do sposobu wykorzystywania metafor „odbicia w wodzie" w poezji chińskiej. Poeta nie tylko traktuje obraz pozorny jak rzeczywistość (czyli odbicie Księżyca jak materialną powierzchnię, po której się da płynąć) — cechy rzeczywiste (przeszkadzanie w ruchu wiosłom) posiada nawet drzewo cynamonowca, które tylko w starej chińskiej legendzie rośnie na Księżycu. Artysta w tym wierszu oscyluje ustawicznie pomiędzy rzeczywistością a światem ułudy: 水 *mizu* 'woda' to rzeczywistość, 水底の月 *minasoko no tsuki* 'Księżyc na dnie morskim' to już fikcja (ale „można po niej płynąć" — kolejny raz rzeczywistość), かつら *katsura* 'cynamonowiec' z Księżyca to znowu fikcja (która jednak ma cechy materialne — 棹にさはる *sao ni sawaru* 'haczy o wiosła') i wreszcie — na końcu — wykładnik modalności らし *rashi* 'wydaje się, wygląda na to, że' po raz kolejny wprowadza perspektywę fikcyjnego, ulotnego świata. Wydaje się, że to ciągłe oscylowanie poety pomiędzy rzeczywistością a ułudą będące istotą metafor „odbicia w wodzie" w *Pamiętniku z Tosy* miało na celu wyrażenie poprzez obrazy poetyckie buddyjskiej idei *mujōkan*, którą przepojona była cała ówczesna kultura japońska.

Powyższy tekst artykułu stanowi tylko próbę nowatorskiego odczytania fragmentu *Pamiętnika z Tosy* — dzieła, które do dzisiaj wywołuje liczne spory i kontrowersje, szczególnie w zakresie jego przynależności gatunkowej. Autor pracy próbował wyjaśnić — tak często wymieniane przez badaczy — eklektyzm i brak spójności w narracji utworu nie jako wynik nikłej świadomości Ki no Tsurayukiego i jego porażki, ale jako próbę poszukiwania przez artystę normy i stylu dla zupełnie nowego gatunku literackiego. *Tosa nikki* nie było bowiem w zamierzeniu Tsurayukiego faktograficznym zapisem podróży powrotnej do Heiankyō (jak wiele ówczesnych chińskich dzienników arystokratów) — jest to dzieło podejmujące świadomą dyskusję z chińską poetyką i całą tradycją literacką z czasów dynastii Tang.

Literatura

平安私家集・詠歌年代順による平安朝新編私家集 *Heian shikashū. Eika nendaijun ni yoru Heianchō shimpen shikashū* (*Prywatne antologie poezji z okresu Heian. Antologie poezji z okresu Heian w porządku chronologicznym*), http://member.nifty.ne.jp/sigeta/Heian.html, administracja: Shigeta Satomi, odczyt ze strony www: 17 IX 2002.

Ki no Tsurayuki, *Kanajo, czyli przedmowa do „Kokinshū"*, przeł. K. Olszewski, „Japonica" 2000, 13, 159–178.

紀貫之『土佐日記』 Ki no Tsurayuki, *Tosa nikki* (*Pamiętnik z Tosy*), [red.] Matsumura Seiichi, [w:] *Nihon koten bungaku zenshū*, t. 9, Tokio 1973, 29–68.

Ki no Tsurayuki, *A Tosa Journal*, [w:] *Classical Japanese Prose. An Anthology*, compiled and ed. by H. Craig McCullough, Stanford 1990, 73–102.

Ki no Tsurayuki, *Pamiętnik z Tosy*, przekład, komentarz, posłowie K. Olszewski, „Japonica" 2002, 15, 143–179.

紀貫之『貫之集』 Ki no Tsurayuki, *Tsurayukishū* (*Zbiór Tsurayukiego*), [red.] Shigeta Nimi, publikacja internetowa zamieszczona na stronie University of Virginia, Library Electronic Text Center (http://etext.lib.virginia.edu).

「古語大辞典」 *Kogo daijiten* (*Wielki słownik języka starojapońskiego*), [red.] Nakada Norio, Shōgakkan, Tokio 1989.

Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, „Teksty", 1975, nr 5, 31–49

松村誠一『土佐日記』—「解説」 Matsumura Seiichi, *Tosa nikki — kaisetsu* (*Wstęp do* Pamiętnika z Tosy), [w:] *Nihon koten bungaku zenshū*, t. 9, Tokio 1973, 5–26.

松浦友久「李白詩選」 *Ri Haku shisen* (*Antologia wierszy Lĭ Bái'a*), [red.] Matsumura Tomohisa, Iwanami shoten, Tokio 2001.

武井睦雄「土佐日記作成の過程とその依拠する資料の構成について」 Takei Mutsuo, *'Tosa nikki' sakusei no katei to sono ikyo suru shiryō no kōsei ni tsuite* (*Proces tworzenia „Pamiętnika z Tosy" a struktura historycznych materiałów dowodowych*), [w:] *Nihongo kenkyū shoryōiki no shiten*, t. 2, Tokio 1996, 187–204.

竹内美智子「土佐日記のテンス・アスペクト」 Takeuchi Michiko, *„Tosa nikki" no tensu, asupekuto* (*Czas i aspekt w „Pamiętniku z Tosy"*), „Kokubungaku — kaishaku to kanshō" 7, Tokio 1993, 62–68.

Summary

The aim of this paper is to attempt a new interpretation of one of the most important works from the classical Japanese literature — *The Tosa Diary* by Ki no Tsurayuki. I agree with the Takei Mutsuo's thesis that *The Tosa Diary* was a precursor work for the whole trend of memoirs' literature in medieval Japan and that this diary was written to reconcile two completely different poetics: an anthology of Japanese poetry and private Chinese diary — genres which were so popular among the aristocracy in Heiankyō. The Takei's thesis explains to a large extent the so often mentioned eclecticism of the Tsurayuki's work — lacking any work which could be the prototype of an intimate journal diary, the poet had just "japanized" the diaries written in Chinese and to give them a more intimate character, added to the narration 58 *waka* poems with deep lyrical commentaries, similar to the *kotobagaki* commentaries found in poetry anthologies.

Such an origin of Ki no Tsurayuki's work does not explain, however, all the problems concerning the interpretation of the text, and, consequently, its translation. We should remember that in the early Heian period the Chinese language (called *kambun* on the Japanese Archipelago and almost the same as the Chinese spoken in Chang'an) was the language of the court and the whole cultural elite of the country, to which, doubtless, also belonged Ki no Tsurayuki. The adaptation of Chinese ideograms for the spoken Japanese initiated the process of gradual sinization of that language, used for centuries by the inhabitants of the Japanese Archipelago, and caused the necessity of continuous, intersemiotic translations of native spoken language to its written, sinified form. For the majority of early Japanese poets, Chinese was not a separate language system, but rather a subsystem — an open collection of ideograms, words, expressions, idioms, or quotations from Chinese literature (very often japanized), which gradually entered the native language. Consequently, the attitude of the Japanese to the Chinese culture of the Tang dynasty always took a form of an artistic adaptation rather than its denial. Tsurayuki — in *The Tosa Diary*, written in his declining years — also took up the dialogue with the culture and

literature of the Tangs, but he showed his artistry especially in placing that dialogue on the level of metaphors in the poems linked into the plot of the text. On the basis of an analysis of a small part of the text (just one day: the 17th day of the 1st month) I would like to prove that the surface of the water plays in Tsurayuki's prose the same function as the mirror in Velasquez's paintings. The water in *The Tosa Diary* does not reflect things or people existing above it, it "reflects" the poet's attitude to the metaphors of Chinese poetry (especially in the poems by Bai Ju-Yi and Li Bai) and — in a wide context — to the whole Chinese culture of the Tang dynasty. Namely, the metaphors based upon "a reflection in the water" are a key to understanding that the most important aim in the scene construction in *The Tosa Diary* was the discussion with Chinese culture. But we should also mention the influence of esoteric Buddhism thinking over the Japanese art of the 9th and 10th centuries (especially, the aesthetical concept of *mujōkan* — the idea of evanescence of the whole world). Two translations: English and Polish of the analysed text are given at the end of this article to show different ways of translating intertextual strategies, presented in the paper.

Załącznik 1

Przekład angielski

The dark clouds cleared to reveal a delightful late-night moon, and the crew took the boat out and began to row. Sea and sky seemed to merge. It was not without reason that the man of old said, I believe, something like this: The oar strikes through the moon on the waves; The boat presses against the sky in the sea.

But I know little about such things.

Someone composed this poem: A cinnamon tree! / Surely it is no other / catching the oar / of the boat rowing over / the moon in the watery depths.

Someone who had been listening recited this: With a forlorn heart / I gaze into the moonlight / where beneath the waves/ stretches a limitless sea / to be traversed by this boat.

Day finally dawned while such poems were being recited.

"Some black clouds have come up out of nowhere," the captain announced. "The wind is going to blow. I'm taking the boat back." A depressing rain fell as the boat returned to the harbour.

Przekład polski

17 dzień. Chmury, które zakrywały niebo, rozpłynęły się. Księżycowa noc jest zadziwiająco piękna i wiosłując, wypływają na pełne morze. Patrz! Firmament i dno morskie jakby zlały się w jedno. W dawnych czasach pewien człowiek napisał ponoć: „Wiosło przebija księżyc na grzbietach fal, statek wpycha niebo pod wodę". Lecz słyszałam te słowa tylko przelotnie, nie pamiętam gdzie. Ktoś ułożył wiersz:

Płyniemy po księżycu, / Co spod fal błyska. / Gałęzie cynamonowca, / Który na nim rośnie, / O wiosła nasze haczą.

Usłyszawszy to ktoś inny wyrecytował:

Gdy odwiecznego nieba / Odbicie w wodzie oglądam, / Smutno jest płynąć / Po przestworzu, co leży / Głęboko pod falami.

Gdy tak komponowali poematy, zaczęło świtać i Kapitan statku rzekł: „Patrzcie, jak nagle zebrały się czarne chmury. Z pewnością zerwie się wichura. Statek zawróćmy!" — Zawróćmy! Wtedy zaczęła się ulewa. Jakież to smutne.